



بررسی موسیقی کبیر فارابی و مقایسه آن با سماع عارفانه در دیدگاه مولانا

مبینا اشرفی

کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سمنان، سمنان، ایران

چکیده

مولانا نه تنها اهل شعر و موسیقی، بلکه اهل سماع هم بوده است و مجالس پر شوری که برای سماع در خانقاه خود برگزار کرده دلیلی بر این ادعاست. اوگاهی در خلوت به نواختن رباب هم مشغول بود و حتی تصرفهایی را هم در آن انجام داده است، از آثار و منابع، چنان برمی آید که او با نی هم آشنا بوده و رباب و نی را پاسخی برای روح تلقی کرده است. فارابی کتابی با عنوان موسیقی کبیر دارد که نظریات خود درباره انواع موسیقی را به تفصیل شرح داده است. یکی از نظریات او شامل وسیله بودن موسیقی و نه هدف غایی بودنش در کنار رسیدن به تعالی روح آدمی است که این دیدگاه نزدیکی بسیاری به قصد عارفانی چون مولانا از برگزاری مراسم سماع دارد. هدف عارف در سماع تنها دست افشانی و چرخ زدن نیست بلکه این را ابزاری می داند که او را به وجد و در نهایت قرب الهی می رساند که حتی در برخی زمان ها به تخریق و خرقه دریدن ناشی از وجد هم منجر می شود. در نظر فارابی یکی از اهداف موسیقی لذت بردن است اما این لذت نباید ناشی از لهو و شهوت باشد. به دلیل شنیدن خطاب «الست بربکم» دل و ضمیر آدمی با موسیقی و آواز آشناست و برای تعالی روح به آن نیازمند است. بنابراین نه تنها بد نیست بلکه در دیدگاه عرفا و صوفیه «واردۀ حق است بر دل آدمی». این مقاله با جستجو در آثار فارابی و روش کتابخانه ای به بررسی آراء او و وجوه اشتراک و افتراق دیدگاه صوفیه و عرفا به موسیقی و سماع پرداخته و به دنبال پاسخی برای این سوال محوری است که آیا تصوف فارابی با عرفان مولانا هم پوشانی دارد؟ در نظر نگارنده تصوف فارابی و مولانا در جایی هم سو شده است که ذکر دلایل آن خواهد رفت.

واژگان کلیدی: فارابی، موسیقی، سماع، تصوف، مولانا

مقدمه

ابونصر فارابی (۳۳۹-۲۵۹) اولین فیلسوفی است که کتابی در فن موسیقی نوشته و در آن از قوانین صوت و نسبت‌های ریاضی صداها سخن گفته است. (خالقی، ۱۳۶۲: ۴۳-۴۲). فارابی در کتاب موسیقی کبیر معتقد است مطالبی را که قدما و گذشتگان درباره موسیقی نوشته‌اند بررسی کرده است بنابراین آنان قواعد و اصول اولیه موسیقی را از فیلسوفان یونان اتخاذ کرده‌اند. دیگران پس از فارابی نوشته‌های او را به عنوان اصل مسلم قبول کرده‌اند و موضوع قابل توجه دیگری که در کتاب فارابی دیده می‌شود شرح و توصیف سازهایی است که در زمانه او معمول بوده‌اند او در کتاب خود به تفصیل از عود، طنبور خراسانی و بغدادی، مزمار و رباب سخن می‌گوید و هر یک از آن‌ها را به خوبی شرح می‌دهد، ویژه، مقایسه‌ای که از طنبور خراسانی و بغدادی کرده به خوبی می‌رساند که وی به سازهایی مختلفی که در آن زمان معمول بوده آگاهی داشته است. (فارابی، ترجمه آذرنوش، ۱۳۷۵).

آهسته و روحانی‌فر (۱۳۹۷) در مقاله «سماع و موسیقی عرفانی در اندیشه عرفانی فارابی» معتقدند فارابی همگام با روحیه صوفیانه به موسیقی نیز گرایش خاصی داشته است. و موسیقی و تصوف در وجود او نه تنها همگام بوده بلکه زمینه‌هایی برای غور در مسائل علمی و فلسفی برای او فراهم آورده‌اند. فارابی معتقد است که سماع آلتی است برای رسیدن به سعادت در عرفان و نه هدف غایی که این جستار هم نمونه‌ای از نظرگاه فارابی درخصوص تاثیر موسیقی بر تربیت آدمی و رسیدن به سعادت را مدنظر قرار داده است. در دیدگاه عرفا سماع وارده حق است که بر دل و جان آدمی می‌نشیند چنانکه مولانا سماع را وسیله و نه هدف رسیدن به حق می‌داند و می‌گوید:

چون مشاهده کردیم که مردمان به هیچ نوعی به طرف حق مایل نبودند و از اسرار الهی محروم می‌ماندند به طریق لطافت سماع و شعر موزون که طبایع مردم را موافقت افتاده است، آن معانی را در خورد ایشان دادیم... چنان که طفلی رنجور شود و از شربت طبیب نفرت نماید و البته فقاغ (شیره) خواهد. طبیب حاذق دارو را در کوزه فقاغ کرده بدو دهد، تا بر وهم آنکه فقاغ است، شربت را به رغبت نوشیده... مزاج سقیم او مستقیم گردد. (حیدرخانی، ۱۳۷۶: چ ۲، به نقل از مناقب افلاکی، ۴۵).

بدیع الزمان فروزانفر (۱۳۳۰) هم در مقاله «فارابی و تصوف» گفته‌های فارابی را بیشتر هم‌صدا با صوفیه می‌داند تا استدلال‌های حکما و فلاسفه. در نظر نگارنده تفاوت آراء فارابی با کسی مثل مولانا و برگزاری مراسم سماع قونیه را می‌توان بر این و در این دید که صوفیان بنابر پیشینه عقیدتی خود متعصبانه به همه امور نگاه می‌کنند و گاهی اوقات آداب و اصول بسیار سخت‌گیرانه‌ای همچون پرهیز برای زنان و مبتدیان، سماع نکردن به وقت نماز و خالی بودن از آثار لهو و لعب را پیش از سماع جزو شروط و آداب آن می‌دانستند. اما موسیقی مانع حضور فارابی در جمع نشده است و صوفی و زاهد خشک بودن را جایز نمی‌شمارد؛ و تصوفی که فارابی بر آن معتقد است تصوفی متکی بر عقل و تحقیق است که در جایی این انسجام عقلانی با عشق در هم آمیخته می‌شوند اینجا که سخن از عشق می‌آید می‌توان گفت فارابی بسیار به مولانا نزدیک شده است زیرا عارف و صوفی قرن هفتم، مولوی با چشم دل به جهان می‌نگرد و برای جهان علاوه بر جسم، روح نیز قائل است که این روح را می‌توان همان عشق معنا کرد. پس در تمامی فعل و انفعالات او این عشق ساری و جاری است و می‌توان گفت هدف اصلی او از سماع عشق حق و رسیدن به قرب پس از آن می‌باشد.

آنچه در دفتر اول مثنوی می‌گوید خود کلید تاییدی بر قفل این ادعاست:

هر چه گویم عشق را شرح و بیان چون به عشق آیم خجل باشم از آن
گرچه تفسیر زبان روشنگر است لیک عشق بی زبان روشن تر است

چون قلم اندر نوشتن می شتافت چون به عشق آمد قلم در خود شکافت

عقل در شرحش چو خردر گل بخت شرح عشق و عاشقی هم عشق گفت

آفتاب آمد دلیل آفتاب گر دلالت باید از وی رو متاب

(مولانا، مثنوی معنوی، ۱۳۹۸: دفتر اول، ص. ۱۰، ب. ۱۱۷-۱۱۳)

نگارنده در این پژوهش به دنبال یافتن پاسخی برای پرسش‌های زیر است:

۱. وجوه افتراق و اشتراک موسیقی و سماع در چیست؟

۲. آیا نظر فلاسفه و عرفایی چون مولانا در نفس موسیقی اختلاف دارد؟

۳. هدف ابونصر فارابی از پرداختن به موسیقی چیست؟

۴. آیا موسیقی در عصر فارابی با سماع در عصر مولانا هم‌پوشانی دارد؟

با توضیحی که درباره روحیه متصوفانه فارابی و مولانا داده شد حال به چگونگی پیدایش موسیقی و بررسی آن در عصر فارابی خواهیم پرداخت:

۱. چرایی پیدایش موسیقی

در زمینه چگونگی پیدایش موسیقی تحقیقات متعدد و موثری صورت گرفته است اما دورترین نظریه به این موضوع برمی‌گردد که چون مردم به ستاره شناسی گرایش شدیدی داشتند بر این باور بودند که نجوم و ستارگان در احوال آنان تاثیر می‌گذارد. به این اعتبار حکمای الهی برای برطرف ساختن یاس و ناامیدی فن موسیقی را به کار می‌گرفتند اما با گذشت زمان هر کسی موسیقی را در مورد اهداف خاص خود به کار گرفت و در نتیجه انواع موسیقی پدید آمد. علی‌ای حال هنر دوستانی چون ابن سینا و فارابی برای بهتر شناساندن این فن به مردم کتاب‌هایی را تدوین کردند که هدفی جز اصلاح مردم و پویایی جامعه نداشته است.

اما متاسفانه موسیقی پیش از اسلام مورد سوء استفاده خوش گذرانان قرار گرفت تا جایی که حکیم فردوسی معتقد است که خسرو پرویز موقع شکار دو هزار خواننده و نوازنده همراهی‌اش می‌کردند. (حیدرخانی: ۱۳۷۶: ۷۱).

چنین به نظر می‌آید که در طی قرون گذشته کمتر رابطه‌ای میان علم و عمل موسیقی وجود داشته و تنها یکی دو نفر همچون فارابی و قطب الدین اهل علم و عمل بوده‌اند. دیگران که کتاب موسیقی نوشته‌اند تنها نامی از اصطلاحات می‌دانستند و نوازندگان و خوانندگان هم کمتر به آثاری که در موسیقی به نگارش درمی‌آمدند توجه داشته‌اند. چنانکه امروز هم در ایران نوازنده‌ای که حتی اسم کتاب موسیقی فارابی و صفی‌الدین را شنیده باشد و به اصطلاحات موسیقی آشنا باشد بسیار کم است.

۲. موسیقی در عصر فارابی و سماع عارفانه

فارابی در دورانی از ضعف خلفای عباسی ظهور کرد که تحولات تاریخی آن‌ها در سرآشویی بود. فارابی از فله‌بید خواننده دربار خسرو دوم به عنوان هنرمند طراز اول یاد می‌کند. اما آنچه مسلم است کمیت و کیفیت ابزار و آلات موسیقی بوده است و این از روی خوش نشان ندادن اسلام به موسیقی است. در دیدگاه فقها سماع و موسیقی مناسب لهو و لعب و حرام است و اگر کسی آن را انجام دهد مرتکب گناه شده است. اسلام موسیقی را به صورت تلاوت قرآن و صدای اذان جایز می‌داند و در حالت ابتدایی برای مراسم عروسی هم خوب است. (برکشلی، ۱۳۵۴).

نقل قولی که فارابی از اسحاق موصلی در تعریف موسیقی می‌کند بدین شرح است: «موسیقی اثری است که به وسیلهٔ مردان ساخته و به وسیلهٔ زنان نوشته می‌شود.» (به نقل از برکشلی، ۱۳۵۴: ۶).

بسیاری از شرق شناسان همچون روزنوال (Rosenvall) و سالوادور دانیل (Salvador Daniel) معتقدند اساس نظریه‌های فارابی در موسیقی از عقاید یونان سرچشمه می‌گیرد و حتی به این اعتقاد رسیده‌اند که فارابی توانسته نظریه‌های دانشمندان یونان را در قالب تازه‌ای که او را از پیش‌قدمان خود متمایز سازد معرفی کند.

فارابی در شرح رابطهٔ علوم نظری و هنر موسیقی نظری می‌نویسد: «عقیدهٔ فیثاغورثی‌ها که کرات آسمانی و ستارگان در گردش خود صداهای موسیقی ایجاد می‌کنند و از اختلاطشان ترکیب متوافقی در فضا پخش می‌شود باطل است و علم فیزیک ایجاد چنین صداهایی را از حرکات کرات نفی می‌کند.» ابن سینا هم به این نکته اشاره کرده و فارابی را به سبب رد این عقاید می‌ستاند. (ر.ک، برکشلی، ۱۳۵۴: ۱۰-۷).

همانطور حیدرخانی (۱۳۷۶) در سماع عارفان معتقد است که علاوه بر خاستگاه سه گانهٔ سماع، ندای میثاق و قول «الست بریکم» و خطاب تکوین به موجودات که «کن» است. وی این عالم را نغمه‌ای می‌داند که استاد ازل نواخته و آوازی می‌باشد که او خود خوانده است.

همچنین اختیاری (۱۳۸۱) در مقاله «سماع در سروده‌های مولوی» معتقد است که تاثیر نغمه‌های خوش و موزون از آن جهت است که یادگار حرکت موزون آسمان‌هاست. که انسان در عالم ذر شنیده و به آن انس پیدا کرده است. این نغمات خوش یادآور خاطرهٔ گذشتهٔ او و همین سبب وجد است!

فارابی در موسیقی کبیر سخن از گروهی از آهنگ‌سازان می‌کند که قوهٔ تصور خیلی بالایی دارند. آهنگ موسیقی بدون نیاز به یک محرک خارجی و بدون چند نت موسیقی در ذهنشان نقش می‌بندد. تنها کار آنان برای ساختن یک اثر گذر از ارادهٔ آنان است بنابراین همه آهنگ‌سازان در یک درجه از مهارت قرار نمی‌گیرند و برخی بر دیگری برتری دارند. برای مثال ابن سیرج آهنگام ساختن آهنگ لباسی مزین به زنگوله‌هایی که اصوات موسیقی آن‌ها با حدود آوازش تطبیق می‌کرد می‌پوشید. آنگاه شانه‌های خود را می‌لرزاند و آن‌ها را با ریتم معینی به حرکت درمی‌آورد. و در همین حال زمزمه‌ای سر می‌داد و آهنگ مورد نظرش ساخته می‌شد. موهبت آفرینش موسیقی را می‌توان به سه دسته تقسیم کرد:

۱. موهبتی که با دارا بودن آن هنرمند برای ساختن آهنگ احتیاج به کمک یک عامل حسی دارد.
۲. موهبتی که با دارا بودن آن هنرمند برای ساختن به هیچ گونه کمک خارجی نیازمند نیست.
۳. موهبتی که هنرمند با دارا بودن آن به درجه‌ای از قوهٔ تصور می‌رسد که از عهدهٔ توجیه و استدلال آنچه می‌سازد برمی‌آید و اسحاق موصلی^۲ از این دسته است.

۱. عبیدالله پسر سیرج عرب مکی بود و نخستین کسی است که عودنوازی را در مکه رایج ساخت. از قول اسحاق موصلی نوشته‌اند: اصل آواز در مکه و مدینه در چهار نفر جمع شده است از مکه دو تن ابن سیرج و ابن محرز و از مدینه معبد و مالک.

۲. اسحاق بن ابراهیم بزرگ‌ترین خوانندهٔ عصر خلفای عباسی بوده است که اجناس آواز قدیم و روش را بر مبنای موسیقی قدیم ایران تصحیح و تنظیم نموده است.

این نظرگاه و دسته‌بندی فارابی که موسیقی موهبتی از جانب خداوند است که ابن سریج هم نمونه‌ای از آن است به سماع عارفانه مولانا بسیار نزدیک است از مناقب العارفین افلاکی چنین برمی‌آید که یک صدای خوش کافی بوده است تا مولانا به سماع در کوچه، بازار، چشمه آب گرم و حتی در میدان شهر قونیه بپردازد.

افلاکی در مناقب العارفین سماع را به دو دسته تقسیم می‌کند. نخست سمعی که مولانا به تنهایی بدان می‌پرداخته است و دیگر سمعی که به صورت جمعی انجام می‌شده است. (افلاکی، ۱۳۶۲).

۳. برخورد شرع با آواز خوش و موسیقی

امام محمد غزالی در *حیاء علوم الدین* شنیدن آواز خوش را مباح دانسته و گفته است:

دلیل بر آنکه « شنیدن آواز خوش مباح است » منت نهادن حق تعالی حق تعالی است بر بندگان بدانچه گفته است « یزید فی الخلق ما یشاء » و در تفسیر این آیت گفته‌اند که: آن آواز خوش است و در حدیث است: ما بعث الله نبیا الا حسن الصوت. ای، حق تعالی هیچ پیغامبری نفرستاده مگر خوش آواز. و پیغامبر صلی الله علیه و سلم - گفت: لله اشد اذنا للرجل الحسن الصوت بالقرآن، من صاحب القینه الی قینته. ای، هر آینه خدای - عز و جل - از مردی که قرآن به آواز خوش خواند، به از آن استماع فرماید که «صاحب مطربه» از مطربه خود. (غزالی، ترجمه خدیو جم، ۱۳۵۹: ۱۱-۱۲).

بنابر دیدگاه غزالی چیزهای خوش حلال باشد مگر آنکه فسادی در آن راه یابد به همین دلیل چنگ، رباب و بربط حرام شده است چون در مراسم شراب‌خواری از آن استفاده می‌شود. و آنچه از حنجره بیرون آید حرام نیست چون سخن است و سخن مباح است و آواز خوش و موزون حرام نباشد و حتی گاهی برای تحریک شدن « حداء » می‌گفتند آن چنان که غزالی می‌گوید:

و همیشه حداء گفتن در پس اشتران از عادت عرب بوده است، در زمان پیغامبر - علیه السلام - و در زمان صحابه. و آن نبودی جز به شعرهایی که به آوازهای خوش و لحنهای موزون ادا کرده شدی. و نقل نشده که کسی آن را انکار کردی. بل بسیار بودی که آن را التماس نمودندی: گاهی برای تحریک اشتران، و گاهی برای لذت. پس روا نباشد که حرام بود « از آن روی که سخنی مفهوم با لذت است که به آوازهای خوش و لحنهای موزون ادا کرده می‌شود ». (غزالی، ترجمه خدیو جم، ۱۳۵۹: ۲۰).

۴. مقایسه نظریات مولانا با فارابی

فارابی اندیشمندی کاملاً عارف مشرب است که لباس صوفیان بر تن داشت. او با اینکه از امور دنیوی روی گردان بود اما سماع موسیقی را بسیار دوست می‌داشت و خود نوازنده‌ای چیره دست بود. (هانری کوربن، ۱۳۸۴: ۲۲۶-۲۲۵). و اما مولوی هم در غزلی از دیوان کبیر می‌گوید:

سماع از بهر جان بی قرار است سبک برجه، چه جای انتظار است

مشین اینجا تو با اندیشه خویش اگر مردی برو آنجا که یار است

مگو باشد که او ما را نخواهد که مرد تشنه را با او چه کار است

که پروانه نیاندیشد ز آتش که جان عشق را اندیشه عار است

(مولوی، کلیات شمس، ص. ۲۰۳، ب. ۳۶۵۵-۳۶۵۸)

نیازکار (۱۳۹۲) دربارهٔ لفظ سماع و معنای مجازی آن می‌نویسد:

سماع در لغت «شنوایی و ذکر شنیده شده و هر آوازی که شنیدن آن خوش آید» تعریف شده است. (شاد، ۱۳۶۶، ج ۳: ۲۴۶۹) و در «معنی دست افشاندن و پای کوفتن مجاز است» (همانجا) جاراالله زمخشری سماع و سماع را به یک معنی نقل کرده است: «سمعاً و سماعاً؛ شنودن، شنویدن، شنیدن.» (زمخشری، خوارزمی، بی‌تا: ۵۴۷) اما آنچه نزد اهل تصوف رایج است معنای اصطلاحی سماع است؛ چنانکه امام محمد غزالی در تعریف آن آورده است: «... سماع آواز خوش و موزون که گوهر دل را بجنباند، و در وی چیزی پدید آورد، بی آنکه آدمی را در آن اختیاری باشد. و سبب آن مناسبتی است که گوهر دل آدمی را با عالم علوی - که آن را عالم ارواح گویند - هست. و عالم علوی عالم حسن و جمال است، واصل حسن و جمال تناسب است و هر چه متناسب است نمودگاری است از جمال آن عالم، چه هر جمال و حسن و تناسب که در این عالم محسوس است، همه ثمرهٔ جمال و حسن آن عالم است. پس آواز خوش و موزون متناسب هم شبهتی دارد از عجایب آن عالم. بدان سبب که آگاهی در دل پدید آورد و حرکتی و شوقی پدید آورد.» (غزالی، ۱۳۸۶، ج ۱: ۴۷۴-۴۷۳). (نیازکار، ۱۳۹۲: ۲۷۰).

از دیدگاه فارابی یکی از چیزهایی که نقش مهمی در تولید الحان دارد، تخیل است. هدف این الحان، اغلب برانگیختن احساس لذت در شنونده است یا ارائه تصویری که در جان آدمی نقش بسته است اگر این سخن فارابی در موسیقی کبیر را بخواهیم معنا و تفسیر کنیم درست به همان چیزی می‌رسیم که هدف مولوی از سماع بود. داستان راستهٔ زرکوبان و دکان صلاح الدین، سماع چهار ساعته مولانا از صدای تق تق ضرابان خود صحنه‌ای بر این ادعاست.

اینکه هدف از الحان خوش برانگیختن لذت و تخیل است مطابق با این نظر است که موسیقی سماع مورد نظر عارفی چون مولانا بوده است، و او با استفاده از آن توانسته نغمات درونی خود را بیان کند در واقع سماع فرستادهٔ حق است که در دل سالک می‌نشیند یا کیفیت و حالی است که پیروان سماع را از این جهان مادی و نمود هستی‌شان می‌گیرد و به بود و هستی حق پیوندشان می‌زند؛ لذا می‌توان بر آن بود که حالت‌هایی که در سماع بر عارف وارد می‌شود یکسان و همسان نیستند. فارابی هم شرحی می‌دهد که لحن می‌تواند دوگونه باشد اول گونهٔ آن درونی است که شامل تصور لحن یا به عبارتی مهارت تولید آن توسط دهان و دست است. از دیدگاه فارابی لذت ناشی از الحان موسیقی شبیه به لذت ناشی از دیگرگونه‌های ادراکات حسی است که همیشه با حس لذت یا برعکس آن همراه بوده است. فارابی در این مقوله از پیروان فیثاغورث انتقاد می‌کند و بر طبق نظر او هنر موسیقی در خصایص تعلیمی ریشه دارد که با غریزهٔ شعری و غریزهٔ حیوانی مرتبط است و یکی از دلایلی که فرد با شنیدن موسیقی گذر زمان را احساس نمی‌کند همین است. زیرا فرد از دل مشغولی حاصل از آگاهی از جریان زمان رها می‌شود. (ر.ک. فارابی، ۱۳۷۵: ۲۶-۱۴).

پس باید گفت فارابی همچون مولانا با غایت قرار دادن سعادت در حکمت عملی، استفاده از موسیقی را نیز در جهت سعادت تبیین می‌کند.

هدف نهایی مولانا از سماع و حالت چرخش دورانی، رسیدن به قرب الهی و یکی شدن با حق است که در نهایت سعادت‌مندی آدمی را شامل می‌شود. پس با توجه به اینکه لهو جایی در سماع و مجالس سماع مولانا و مریدان او نداشته است و بوده است که روزها مولانا در سماع باشد پس نمی‌توان گفت تنها لذت سبب این رقص و دست افشانی و تخریق است. نهایت هدف جلال‌الدین محمد رسیدن به نهایت وجد و در پایان هم غایت القصوای الهی است.

از نظر فارابی یکی دیگر از انگیزه‌های پیدایش موسیقی لذت بوده است. و این لذت بخشی غیرقابل حذف و غیرقابل انکار است، اما او این لذت را ناشی از شهوت و هوس نمی‌داند.

پس در نظر نگارنده سطور، این نظر او به مولانا نزدیکی دارد که سماع را نباید با لهو و لعب درهم آمیخت و آلات موسیقی گناه را به آن راه داد. فارابی لذت موسیقی را از طریق ایجاد آرامش در انسان و ادراکات وزنی می‌داند:

نفس آدمی از آنچه مناسب طبع نباشد گرفته و دژم و از آنچه ملایم طبع باشد خرم و شاد می‌گردد. همه چیزهایی که سبب شادمانی و خرمی نفس می‌شوند واجد نوعی تناسب و وزن هستند و ترکیب‌های صوتی نیز آن است که دارای چنین تناسبی باشد. از این رو برای تحریک انواع شادمانی و آرامش یافتن و ناخوشایندی نفس، اوزان و اشعار و اصواتی ترتیب داده شده است که چون توافق و همگونی وجود داشته باشد معانی‌شان پذیرفته می‌شود. (فارابی، ۱۳۹۶: ۶۸).

با این تفاسیر فارابی لذت را انکار نکرده است اما محور اصلی برای موسیقی را رسیدن به سعادت می‌داند و موسیقی چه از طریق آموزش و چه از طریق لهو و لعب باشد لذت محض نیست و باید در جهت سعادت‌مندی انسان قرار بگیرد. پس با توجه به این نکته که رقص خودشکنی و خود شکنی هم بت شکنی است. پس سماع که در آن پای می‌کوبند و دست افشانی می‌کنند که از دست دیو نفس رها شوند؛ به نوعی همان غایت القصوی و رسیدن به سعادت است.

رقص آنجا کن که خود را بشکنی	پنبه را از ریش شهوت برکنی
رقص و جولان بر سر منبر کنند	رقص اندر خون خود مردان کنند
چون رهند از دست خود دستی زنند	چون جهند از نقص خود رقصی کنند
مطربانشان از درون دف می‌زنند	بحرها در شورشان کف می‌زنند

(مولوی، مثنوی معنوی، ۱۳۹۸: دفتر سوم، ص. ۴۹۶، ب. ۹۸-۹۵)

فارابی موسیقی پیچیده را نامناسب می‌داند و استفاده از پیچیدگی بیشتر را برهم زنده‌ی ثبات و وحدت می‌داند و معتقد است که معیار، نحوه‌ی اثرگذاری یک موسیقی بر روی فرد است و اگر موسیقی‌دان هر آنچه را که بلد است در لحن بیاورد اثر موسیقی کم‌رنگ خواهد شد.

فارابی مقایسه‌ای درباره‌ی پیچیدگی موسیقی‌ها و بلاغت سنگین در شعر انجام می‌دهد که در موسیقی کبیر به این صورت آمده است:

همچنان که در شعر نیز همین معنی پیش می‌آید، اشعاری هستند که در آنها الفاظ غریب و کلماتی مرکب از حروف ثقیل در تلفظ به کار می‌رود، اشعاری هم هستند که در آنها واژه‌های آشنا و کلماتی است که تلفظ آنها آسان و بر گوش سنگین نمی‌آید و با آنها نیل به مقصود زودتر صورت می‌پذیرد. (فارابی، ۱۳۷۵: ۵۶۰).

به نظر عموم مشایخ صوفیه و ابوحامد غزالی سرّی در درون آدمی نهفته است که از طریق شنیدن آشکار می‌شود و این سرّ درونی مطابق نظریه‌ی قدما آتشی نهفته در درون آهن است که تنها با اصابت سنگ هویدا می‌شود. سماع هم بر اثر شنیدن آواز موسیقی آشکار می‌گردد. پس می‌توان گفت آواز شرط سماع است نه حقیقت آن. (پورجوادی، ۱۳۶۷: ۲۹۲). در تکمیل این ادعا سخن ابوحامد غزالی در کیمیای سعادت را خواهیم آورد:

بدان که ایزد تعالی را سری است در دل آدمی که آن در وی همچنان پوشیده است که آتش در آهن و چنانکه به زخم سنگ بر آهن آن سرّ آتش آشکار گردد و به صحرا افتد، همچنین سماع و آواز موزون آن گوهر دل را بجنباند و در وی چیزی پیدا آورد، بی آنکه آدمی را اندر آن اختیاری باشد. (کیمیای سعادت، ۱۳۸۰: ج ۱، ۴۷۳).

فارابی علاوه بر تاثیر موسیقی بر تربیت آدمی تنها فایده آن را برانگیختن احساسات نمی‌داند بلکه در نظرگاه او موسیقی از طریق تخیل و محاکات به هدایت افراد می‌انجامد و آنان را به سمت سعادت راهبری می‌کند که آن هم از طریق تحریک فرد به افعال خیر و پسندیده اتفاق می‌افتد. اینکه موسیقی عاملی تحریک کننده است خود یکی از دلایلی است که مولانا در مجالس خود با شنیدن صوت آن به رقص درمی‌آید. درست است که او در حالت وجد و بی‌خودی بوده است اما همین شنیدن که حال می‌خواهد صدای صوت قرآن، اذان، تَتَقُّ تَتَقُّ یا هر چیز دیگری باشد. این غلیان احساسات است که آدمی در ناخودآگاه خود دارد و پس از شنیدن آواز خوش، ناخودآگاه از جای بلند شده و شروع به چرخیدن و رقصیدن می‌کند.

البته فارابی گاهی برای دوری از مردم و خلوت گزینی در طبیعت می‌زیسته است و این طبیعت گردی را با موسیقی همراه می‌کرده. او این حالت را مرحله‌ای از تکامل روحانی می‌داند که هر فرد باید به آن برسد. این اعتقاد که سماع و شنیدن باعث تکامل روح آدمی می‌شود در دیدگاه عرفان هم مطرح است و یکی از اهداف مولانا از سماع تکامل روح او بوده است. در انواع سماع هم که سماع روحانی جلوه‌ای از آن است هیچ گونه قصد دنیایی دیده نمی‌شود و فقط و فقط برای تقرب جستن به ساحت الهی انجام می‌گیرد. اهل سماع روحانی با خرقه سفید در سماع شرکت می‌کردند و سه روز قبل هیچ‌گونه مرداری را نمی‌خوردند و به زبان دل تسبیح پروردگار را به جا می‌آوردند. در چنین مجلسی طعمای نیست و از نوشیدنی‌ها فقط گلای در آن جایز است تا سالک دهان خود را با آن شستشو دهد، پاک کند و کاملاً شبیه به قدیسین عرش نشین شود.

نتیجه گیری

با توجه به دیدگاه‌های حکیم ابونصر فارابی درباره اهداف موسیقی و استفاده از آلات و ابزار آن که شامل رسیدن به سعادت، وسیله قرار دادن آن، نشأت گرفتن از تخیل و محاکات و کمک به تربیت آدمی است باید بگوییم تصوفی که فارابی بر آن بوده است خشک و زاهدانه نیست و او آواز خوش را وسیله‌ای برای تعالی روح آدمی که در قفس تن بنا بر گفته ابن سینا در قصیده عینیه گرفتار است می‌داند. مولانا هم به عنوان یک عارف در زمان‌هایی که در چند سطر بالاتر سخن آن رفت به فارابی نزدیک می‌شود و هم سماع را خالی از لُهو و لعب و شهوت دانسته و برای رسیدن به پیشرفت معنوی و روحانی خود این مجازاً رقص از خود بی‌خودی را انجام می‌دهد. اما تفاوت عرفان مولانا با فارابی در این است که فارابی از تعصبات پیچیده صوفیه خالیست و تخریق و خرقه دریدن را بر نمی‌تابد. که البته این جامه برتن دریدن هم برای تمام زمان‌های سماع نیست و در نهایت وجد و شور و عرفان است.

بنابراین باید بگوییم سخنان فارابی بیشتر به صوفیه نزدیک است تا استدلال‌های حکمای فلسفه، او فیلسوفی عارف مشرب است که لباس صوفیان را برتن داشت و از امور دنیوی روی گردان بود. البته این سخن را نباید به منزله بی‌توجهی او به دنیا و زندگی دنیوی گرفت چون خود نوازنده موسیقی بوده است و در موسیقی کبیر به انواع و چگونگی ساخته شدن و نواختن آلات موسیقی پرداخته است.

فارابی با غایت قرار دادن سعادت در حکمت عملی، موسیقی را یکی از راه‌های رسیدن به این سعادت می‌داند، درست است که فارابی یکی از انگیزه‌های خلق موسیقی را لذت دانسته است اما در ادامه معتقد است که این لذت را نباید با شهوت اشتباه گرفت یا به عبارتی دیگر آن را با شهوت آمیخت. از روی دیگر یکی از خاستگاه‌های سماع همان شنیدن آواز در عالم ذر بوده که این لذت را در جان آدمی پایدار کرده است. پس اینجاست که مولوی هم همچون فارابی متصوف، زنان را از نگرستن به سماع و مبتدیان و جوانان را از انجام آن منع کرده است.

منابع

- اختیاری، زهرا، (۱۳۸۱)، سماع در سروده‌های مولوی، نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی مشهد، شماره پیاپی ۱۳۶-۱۳۷، شماره اول و دوم بهار و تابستان، ۱۴۷-۱۲۵.
- افلاکی العارفی، شمس الدین احمد، (۱۳۶۲)، مناقب العارفین، تصحیح تحسین یازجی، چ ۲، تهران: دنیای کتاب.
- آهسته، محمود، روحانی فرد، معصومه، (۱۳۹۷)، سماع و موسیقی عرفانی در اندیشه عرفانی فارابی، فصلنامه عرفان اسلامی، سال چهاردهم، شماره ۵۶، ۲۷۸-۲۶۳.
- برکشلی، مهدی، (۱۳۵۴)، موسیقی فارابی، تهران: شورای عالی فرهنگ و هنر.
- پورجوادی، نصرالله، (۱۳۶۷)، دو اثر کهن در سماع، نشریه معارف، دوره پنجم، شماره ۳، ۳۶۶-۲۹۱.
- حیدرخانی، حسین، (۱۳۷۶)، سماع عارفان، چ ۲، تهران: سنایی.
- خالقی، روح الله، (۱۳۶۲)، نظری به موسیقی، تهران: صفی علیشاه.
- فارابی، ابونصر، (۱۳۷۵)، موسیقی کبیر، ترجمه آذرتاش آذرنوش، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- _____، (۱۳۹۶)، «رساله در تناسب و تالیف»، در بوطیقای ارسطو به روایت حکمای اسلامی، محمود یوسف ثانی، موسسه پژوهشی حکمت و فلسفه ایران.
- فروزانفر، بدیع الزمان (۱۳۳۰)، فارابی و تصوف، نشریه یغم، سال چهارم، شماره ۳، ۲۹۳-۲۸۳.
- غزالی، ابوحامد، (۱۳۸۰)، کیمیای سعادت، به کوشش حسین خدیو جم، جلد اول، چ نهم، تهران: علمی و فرهنگی.
- _____، (۱۳۵۹)، وجد و سماع، ترجمان موید الدین محمد خوارزمی به کوشش سید حسین خدیو جم، تهران: بنیاد فرهنگ.
- مولانا، جلال الدین محمد بلخی، (۱۳۹۸)، مثنوی معنوی، تصحیح محمد علی موحد، چ ۴، تهران: هرمس.
- _____، (۱۳۷۸)، کلیات شمس، تصحیح بدیع الزمان فروزانفر، تهران: امیر کبیر.
- نیازکار، فرخ، (۱۳۹۲)، سماع اهل تصوف و رویکرد سعدی بدان، فصلنامه ادبیات عرفانی و اسطوره شناختی، سال نهم، شماره ۳۳، ۲۹۶-۲۶۹.
- هانری، کوربن، (۱۳۸۴)، تاریخ فلسفه اسلامی، ترجمه جواد طباطبایی، چ ۴، تهران: کویر.



An Examination of Al_Farabi's *Musiqi Kabir* in Relation to a Comparative Study of Sama from Maulana's Perspective

Mobina Ashrafi

Masters degree in Persian language and literature, semnan university, semnan,iran

Abstract

Maulana, known for his poetry and music, actively engaged in Sama and hosting vibrant gatherings in his monastery (khanqah) is the proof of this claim. Sometimes he played Rabab in private and, as other evidence reveals, he was also familiar with the pipe (Ney), considering both instruments as a means to elevate the soul. Al_Farabi's work, *Musiqi Kabir*, elaborates on various musical theories. One of his theories posits that music serves as a tool for spiritual transcendence rather than being the ultimate goal. This theory aligns closely with Maulana's understanding of Sama, which transcends mere celebration to become a conduit for divine proximity, sometimes leading to an ecstatic state of ripping their Kirqah. While Al_Farabi acknowledges enjoyment as a purpose of music, he emphasizes that this pleasure should not stem from frivolity or lust. The human heart resonates with music due to its connection to the divine call "Alastu bi rabbikum" (Am I not your lord?) highlighting its necessity for spiritual elevation. This article explores Al_Farabi's view through library research, investigating the commonalities and differences between Sufism's perspective on music and Sama.

Keyword: farabi, music, sama, Sufism, maulana